



西方现代剧作戏剧性研究

中国戏剧出版社

· 文学硕士学位论文选之五 ·

西方现代剧作戏剧性研究

陈 世 雄

中国戏剧出版社 · 上海

西方现代剧作戏剧性研究

中国戏剧出版社(沪)出版

(北京东四八条52号)

上海书店发行部发行

上海东方印刷厂印刷

字数 75 千字 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 3

1983 年 2 月第 1 版 1983 年 2 月第 1 次印刷

印数: 0001—5,000 册

书号: 8089·456 定价: 0.48 元

内 容 说 明

本文系作者的硕士学位论文，上海戏剧学院已授予作者文学硕士学位。本书首先回顾了十九世纪末左拉、易卜生、梅特林克、斯特林堡等欧洲“新戏剧”的代表人物所作的革新与探索；然后着重论述了：（一）契诃夫心理剧的抒情性与戏剧性的关系；（二）布莱希特史诗剧的叙述性与戏剧性的关系；（三）荒诞派剧作的非理性与戏剧性的关系。并从戏剧审美、戏剧冲突、戏剧的内在与外在因素关系等角度，概述了现代西方剧作的发展趋势和戏剧性问题。本书见解新颖，论述系统，对读者认识西方现代戏剧有着重要的参考价值。

序

陈世雄在选择硕士论文题目时，经过较长时间的酝酿，颇费了一番斟酌，他的研究专业是戏剧创作与理论。在这个专业范围内，可以探讨的课题是很多的。他不愿就大同小异的题目做一篇大同小异的文章，而是想啃块硬骨头，给自己出个难题，考验一下自己独立研究的能力；他针对国内戏剧思想的现状，力求在理论与实践的结合上，解决“戏剧观狭窄、形式手法陈旧”的问题，用自己的研究成果，促进戏剧思想的解放和创作水平的提高。他终于选择了论“西方现代剧作的戏剧性”这样一个题目。

作者在引言中说：“为什么要讨论十九世纪末以来西方现代剧作的戏剧性问题呢？这是因为近百年来的西方戏剧经历了几次重大革新，使人们对戏剧性的认识发生了自亚里士多德以来两千多年的戏剧思想史上所没有过的质的飞跃。”既然是质的飞跃，就必然是对传统的戏剧观念和形式手法的突破，“使戏剧获得更多的时空自由，更多的将内心生活‘外化’的手法，更多样的表现冲突的方式，更灵活的结构形态，不论是表现深刻的哲理还是反映复杂的生活，不论是描绘内心的微波细澜还是展现史诗般的画卷，都具备了前所未有的强大的手段”（见第五章）。由于我们对近百年来西方现代戏剧缺乏系统的历史考察，偏向于恪守以易卜生为代表的旧现实主义传统。因此，学习和借鉴西方现代剧作的理论和经验，对“促进我国话剧艺术的革新”，就成为十分

必要而迫切的一项科研任务。我认为陈世雄写这篇论文的宗旨是明确而积极的。他采用了恩格斯所推崇的历史和逻辑相结合的科学方法，也是我十分赞成的，它显示了作者的理论勇气和广阔的文化视野。因为要对西方近百年来五花八门、瞬息万变的各种戏剧理论和观念、结构形态和艺术样式、风格、手法……归纳成几大体系和类型，作出具体的比较和论述，指出何者为精华，何者为糟粕，不但需要掌握大量的戏剧史料；研究各家各派的作家和作品；而且分类首先就是一个大难题。对作者所概括的三次大的革新：分别以契诃夫、布莱希特、荒诞派戏剧的奠基者为代表所做的归类，我们可以有不同的看法，特别是如何评价荒诞派戏剧的革新意义，尽可以在更详尽地占有资料，更深入地作出分析研究之后得出不同的结论，但在目前我国对西方现代戏剧了解甚少、资料不足的情况下，陈世雄的独创见解和研究成果，仍然是难能而可贵的。

这里，我毋需再详细地介绍本书第二、三、四章对三种“戏剧性”形态及其特征的分析。善于思考的读者自会从中得出自己的评价。我所要着重指出的是我认为特别有理论价值和方法论意义的下列几点：

1. 在分别论述三大戏剧革新之前，作者用整整一章详尽地探讨了产生现代戏剧思潮的历史背景和渊源，这就有力地用事实证明了现代戏剧思潮的出现是历史的必然。作者指出：出现于十九世纪七十一八十年代的欧洲“新戏剧”，“标志着现代戏剧的开端。”而“新戏剧是由许多流派汇合而成的；”“他们有的追求自然主义的精确性，有的表现象征主义的幻想，有的以细腻的心理分析见长，有的以强烈的社会倾向性震撼人心。在剧作家中，有唯物主义者、也有神秘主义者；有现实主义者，也有唯美主义

者；有的始终属于某个流派，有的涉及几个流派。但是尽管千差万别，他们却有一个共同的倾向，这就是抛弃陈旧的情节手段，努力创造新的技巧”（见本书第一章小引）。这个概括是实事求是的，是符合欧洲戏剧发展的真实情况的。研究历史切忌用主观性的“原则”去裁剪事实。我们常常见到某些学者采用唯物主义和唯心主义两极类推法，把所有艺术现象简单划分为现实主义和反现实主义，他们机械地把哲学上的概念和规律照搬到艺术分类学中去。“反现实主义”，是一个十分笼统的、抽象的概念。它无助于我们认真剖析文艺思潮和流派的特征，特别是当我们错误地把反现实主义等同于反对唯物主义反映论、或更有甚者，竟把反现实主义和资产阶级反动性混淆起来，那就既不能划清政治界限，也不能划清艺术界限，而只能造成混乱。欧洲“新戏剧”的产生，绝不能因为其反传统而被看作人类戏剧文化的衰落或倒退。它当时所针对的是戏剧舞台倾向商业化的情节剧泛滥成灾。斯格里勃的“佳构剧”风靡一时，影响所及，连伟大现实主义剧作家易卜生也未能免俗。本书作者透过具体分析，肯定了该肯定的，否定了该批判的。对现代戏剧的先驱，如左拉、梅特林克、斯特林堡都做了恰如其份的历史评价。

2. 本书用第二、三、四三章分别论述了三大革新的代表作家和作品，这是本书的主体部份，其内容也最为充实。当然，这三章又是不平衡的。有的章节写得较好，有的较差，但都不乏精辟独到的见解。如：用“动情的乐趣”与“思考的乐趣”来区分传统的戏剧性与现代的戏剧性，是言之成理的；在论及契诃夫剧作特征时，用生动的例子说明内在的、心灵的、抒情诗因素和外在外在的、动作的、叙事的因素是如何互相转化，辩证统一的；抒情性与戏剧性的一致，应该说也是我国古典戏曲的重要特征。上述论述对

我们掌握戏曲的戏剧性也是有参考价值的。

3. 结论部份对现代剧作“戏剧性”的特征，从三个方面所作的概括，是前面三章一脉相承，顺理成章的发展，尽管这些结论性的意见未必都讲得那么妥贴，无可挑剔，甚至有的结论还是大可商榷的，但能够用有限的篇幅，概括近百年的戏剧思潮与流派的某些共同特征，这也足以见出作者的功力之厚实了。结论部份关于东西方文化汇流的趋势的预测，关于西方现代戏剧与我国传统戏剧相通的论述，特别值得称道。

总之，这本书字数不过七、八万左右，算不得什么鸿篇巨制，作者借他山之石攻玉，广征博引，但从出发点到最后，都是为了启迪我们的思考，都是有所为而作。不论本书的观点将如何被推敲、商榷、置疑……它能激起广泛的争论和重视，就足以令人欣慰了。

陈恭敏

一九八三年四月于上海

目 录

序.....	陈恭敏
引 言.....	1
一 欧洲“新戏剧”的探索与革新.....	3
二 抒情性与戏剧性的统一 ——论契诃夫心理剧的“内在戏剧性”.....	18
三 叙述性与戏剧性的统一 ——论布莱希特的“叙述体戏剧”.....	34
四 非理性与戏剧性的统一 ——论荒诞派戏剧的“纯粹戏剧性”.....	50
五 结 论.....	66

引 言

戏剧性是戏剧特性的集中概括，是剧作家将生活戏剧化所必须遵循的法则。

不同的时代、不同的戏剧观、不同的流派、风格和表现手法造成了戏剧性的不同表现形态，其中既包含着各种不稳定的、可变的因素，又包含着作为戏剧特性的核心的固有的因素。人们对这个问题的认识是逐步演变的。某些原来被认为是造成戏剧性的不可变的因素，后来却成为可变的了；而某些因素尽管有人试图从理论和实践上加以否定，却经受了历史检验，证明确实是不容违抗的戏剧的法则。

本文限于讨论西方现代剧作的戏剧性。关于近代戏剧与现代戏剧的划分，有两种说法，一种认为现代戏剧应从十九世纪末二十世纪初的欧洲“新戏剧”算起，一种认为应从第一次世界大战后的现代派戏剧算起，本文沿用前一种传统的划分法。

为什么要讨论十九世纪末以来西方现代剧作的戏剧性问题呢？这是因为近百年来西方戏剧经历了几次重大变革，使人们对戏剧性的认识发生了自亚里士多德以来两千多年戏剧思想史上没有过的质的飞跃。

近百年戏剧史上最重大的变革有三次。第一次是由契诃夫完成的。他最大限度地减弱了人物之间的外部冲突，最大限度地腾出时间和空间来表现他们的心理活动，使自己的剧作获得一种“内在戏剧性”。契诃夫剧作从文学上哺育了斯坦尼斯拉夫斯基体系。

第二次重大变革是由布莱希特完成的。他把传统戏剧所不容的叙述性成分掺进戏剧，故意破坏动作的整一律这个从亚里士多德以来一直被人们所公认的不可违反的法则，并用间离的技巧排

斥传统戏剧所追求的舞台幻觉和情感共鸣。他和契诃夫相反，不注重刻划人物心理活动而注重表现外部行动。他的戏剧称为“非亚里士多德戏剧”、“叙述体戏剧”，形成了一个与斯坦尼体系并立于现代剧坛的新体系。

第三次重大变革是由尤奈斯库、贝克特等荒诞派剧作家实现的。他们公开打出“反戏剧”的旗号，以不合乎理性的情节、语言、动作和支离破碎、丑陋不堪的舞台形象来直喻存在主义关于人生荒诞的意识，并把闹剧性与悲剧性揉成一体以强化戏剧效果。荒诞派和布莱希特剧派一度被称为战后世界剧坛上最主要的新流派。

研究这三次变革有助于我们看清是哪些因素造成了现代剧作的不同戏剧性，这些因素与戏剧性固有的基本因素是如何统一起来的，同时也有助于看清现代戏剧的发展趋势。

三次变革说明：将生活戏剧化的途径是多种多样的。当前我们的剧作不同程度地存在着冲突的方式简单化、公式化，表现手法贫乏，主题缺少哲理深度等问题，作品生命力不强，这和我们对于戏剧性的理解过于偏狭有直接的关系。因此有必要通过对西方现代剧作的研究拓宽和加深对戏剧性的认识，创造更新、更有力的艺术手段去表现现代生活。

本文首先用一定的篇幅简略地回顾现代戏剧的形成期，即十九世纪末欧洲“新戏剧”兴起时各流派代表作家的革新尝试，以便对契诃夫、布莱希特和荒诞派三次变革的历史渊源有个较清晰的认识。

一 欧洲“新戏剧”的探索与革新

欧洲“新戏剧”标志着现代戏剧的开端。它出现于十九世纪七十——八十年代，很快就以其蓬勃的活力、斑驳的色彩和同旧戏剧传统决裂的精神风靡欧洲——从法国到俄国，从意大利到斯堪德拉维亚诸国。它的代表作家是左拉、易卜生、霍普特曼、斯特林堡、梅特林克、肖伯纳。这一系列名字说明“新戏剧”是由许多流派汇合而成的。它们有的追求自然主义的精确性，有的表现象征主义的幻想，有的以细腻的心理分析见长，有的以强烈的社会倾向性震撼人心。在剧作家中，有唯物主义者，也有神秘主义者；有现实主义者，也有唯美主义者；有的始终属于某个流派，有的涉及几个流派。但是，尽管千差万别，他们却有一个共同的倾向，这就是抛弃陈旧的情节手段，努力创造新的技巧，对戏剧性有新的认识，新的追求。

在这一章里，不可能对各流派的代表作家和他们的作品进行具体的研究，而只能选择几位最富于独创性和革新精神的剧作家作个初步的分析比较。

1

“新戏剧”产生的历史背景，正是巴黎公社失败之后，到第一次世界大战之前这段时期。列宁在《给布哈林的小册子“世界经济和帝国主义”写的序言》中对这段历史作了高度的概括：“过去有一个比较‘和平的’资本主义时期，那时候资本主义在欧洲各个先进国家完全战胜了封建主义，而且能够最（比较地说）平稳地、顺利地发展，它‘和平地’扩张到还没有被占领的广大地区，扩张到没有完全卷入资本主义旋涡的国家。当然，在这个时期（大约是1871—1914年）‘和平的’资本主义所建立的生活条件，无论在军事的或一般阶级的意义上来讲，距离真正的

‘和平’都是非常非常之远的”^①。这就是说，所谓“和平”只是表面的、相对的，资本主义危机正在日益临近，并全面地渗透到社会生活的各个领域。剧作家置身于空前尖锐的重重矛盾之中，不能不受到影响。问题在于，是正视矛盾、反映矛盾，还是回避矛盾。当时的实际情形是：在欧洲多数国家中风行着逃避现实、歪曲生活的情节剧，戏剧长期地落后于文学，落后于时代。

情节剧泛滥的一个重要原因是戏剧的商业化。正如马克思、恩格斯所说，“资产阶级抹去了一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业的灵光。它把医生、律师、教士、诗人和学者变成了它出钱招雇的雇佣劳动者”^②。“作家所以是生产劳动者，并不是因为他生产出观念，而是因为使出版商发财，也就是说，他为薪金而生产劳动”^③。文学如此，戏剧也一样。它不止是文学脚本的集成，同时还是一种资本主义的商业，雇佣一些人（作家、导演、演员、舞台美术家）生产为观众所消费的、能赚钱的商品。这种商业化的趋向日益严重，必然导致情节剧——当时主要是“佳构剧”的泛滥。劳逊说：“斯格里勃的结构工整的戏剧在路易·菲利浦时代以惊人的速度流行全国，它是当时的日益趋向繁荣和庸俗的征兆”^④。

佳构剧专门追求离奇的情节、精巧的结构，惯用偷听、遇险和误会等方法制造剧场效果，到后期更是荒诞不经，剧中人成了傀儡，毫无现实生活气息。所以劳逊用“浅薄的情节游戏”、“人工雕琢”、“巧妙的浅薄”这样的字眼形容斯克里勃的戏剧，并认为小仲马和萨度承袭和发展佳构剧“具有同一个目的，即替逃避现实作掩饰”^⑤。劳逊的批评真是一针见血。佳构剧的为害就在于用形式上的精巧来掩饰内容的的虚假，追求浅薄

① 《列宁全集》，第22卷，第94页。

② 《共产党宣言》，第52页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》，第278页。

④ 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第72页。

⑤ 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第73页。

的、表面的“戏剧性”是必然要损害真实性的。

佳构剧的技巧影响了包括易卜生在内的许多剧作家。关于这一点，肖伯纳写道：“在易卜生开始写剧本的时候，剧作者的技术已经收缩为只是布局设境的技术”^①。

然而，十九世纪是一个科学与技术日新月异的世纪。泰纳的决定论、达尔文的进化论、贝尔纳的遗传学说……等最新科学成果掀开了一切遮盖的幕布，给作家们带来了未出现过的和尚未发现的美学原素，呼唤他们跟着科学一道前进。在这样的年代里，一种浅薄的、虚假的戏剧不可能总是占据统治地位。关于戏剧革新的必然性，左拉写道：“调查和分析的运动——这个十九世纪的主要运动——要在一切科学和艺术的领域里掀起一场革命，却把戏剧艺术孤立，搁置一旁，这似乎是不可能的事”^②。左拉在谈到巴尔扎克小说创作的革新后感叹道：“但是在戏剧方面，演变似乎显得更为缓慢。还没有一个著名的作家明确地提出革新的思想”^③。情形确实如此。而第一个为新戏剧的诞生大声疾呼的著名作家就是左拉自己。

2

左拉是把自然科学、社会科学的最新成果同创作实践相结合的一个典型。在哲学上，他深受孔德的所谓否定抽象思维，完全依据确凿事实的“实证论”的影响；在文艺理论上，他接受了泰纳的决定论，即关于文学创作和它的发展取决于种族、环境、时代三种力量的批评理论；在自然科学方面，他研究了贝尔纳的遗传学说。仅仅在1868年，左拉就“整整八个月在帝国图书馆刻苦研究，啃了不少生理学的论著”（见让·弗莱维勒的《左拉》一书）。结果，他综合自己的哲学思想、文艺理论和遗传学观点，提

① 左拉：《自然主义的戏剧》，《古典文艺理论译丛》，第7辑，第173页。

② 肖伯纳：《易卜生戏剧的新技巧》，《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》，第232页。

③ 左拉：《自然主义的戏剧》，《古典文艺理论译丛》，第7辑，第173页。

出了自然主义的文学主张，其中心内容是：实验和纪录事实是唯一正确的、科学的方法，而艺术想象和艺术概括则可有可无，于浪漫主义和现实主义之外别开生面。

1861年，左拉在《自然主义的戏剧》一文中猛烈抨击浪漫主义戏剧，发表了他对戏剧的题材、人物和情节的看法。虽然左拉并不否定浪漫主义运动的中心人物雨果的重要性，但是，在他看来，雨果提出来的对自由的要求只是一种表现自由，只不过是近乎虚构的中世纪替代另一种近乎虚构的古代而已。左拉无情地嘲笑了包括萨度在内的那些“执迷于史诗”而逃脱现实的剧作家：

“对他们说来，一切诗情画意都存在于过去和抽象之中，存在于对事实、对人物的理想化中。一旦让他们面对着日常生活，一旦让那些充满街头的平民出现在他们面前，他们便眨巴着眼皮，张口结舌，惊慌失措起来，什么也看不清了，感到一切都十分丑恶，根本配不上艺术。”左拉豪迈地宣告：“恰恰在这个时间，自然主义者降临了，并且直言不讳地说，诗到处存在着，万事万物皆有诗，而且现实中有比过去抽象中存在着更多的诗意。”他呼吁戏剧家“对一切提出疑问，重新做起，清除舞台，创造一个新世界，摆脱一切传统，在生活中吸取素材”^①。所谓“万事万物皆有诗”，戏剧要“在生活中吸取素材”，就是说戏剧性不仅仅存在于那些极为罕见、独特的“传奇”性的事物中，而且普遍存在于“万事万物”中；哪里有生活，哪里就能发掘出戏剧性。指出这一点是对戏剧理论的重要贡献。所以劳逊说“左拉的戏剧理论是走在当时戏剧理论的前面的”^②。

关于在日常生活中挖掘戏剧性的问题，肖伯纳在把易卜生与莎士比亚作比较时有一段精彩的论述。肖伯纳指出：“莎士比亚把我们自己搬上舞台，可是没有把我们的处境搬上舞台。例如，我们的叔叔轻易不谋杀我们的父亲，也不能跟我们的母亲合法结

^① 《古典文艺理论译丛》第7辑，第182页。

^② 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第72页。

婚。我们不会遇见女巫；我们的国王并不经常被人刺死而由刺客继承王位；我们立券借钱时，也不会预约割肉还帐。易卜生补做了莎士比亚没做的事。易卜生不但把我们搬上舞台，并且把在我们自己处境中的我们搬上舞台。剧中人物的遭遇就是我们的遭遇。一个结果是，在我们看来，易卜生的戏比莎士比亚的戏重要得多”^①。这说明，易卜生不象莎士比亚那样从杀兄娶嫂、割肉还债之类的奇特事物中挖掘戏剧性，而是善于从现实中挖掘戏剧性，这正是左拉的“万事万物皆有诗”的美学原则的体现。

当然左拉并不是第一个主张戏剧表现现实生活的人。狄德罗几乎比他早一个世纪提倡创立描写家庭生活的“市民剧”，但毕竟没有象左拉这样坚决彻底，更没有导致一个流派的诞生。

左拉对戏剧性的看法同样是自然主义的。他说：“我们无须想象出一场冒险事件，把它复杂化，并给它安排一系列戏剧效果，从而导致一个最后的结局，我们只须取材于生活中一个人或一群人的故事，忠实地记载他们的行为。”^②在他看来，“一切旧有的形式，古典主义的浪漫主义的形式的基础都是在系统地对真实加以安排和阉割”^③。这证明他已经走到了完全不要情节的地步，按照劳逊的说法，有一种新闻纪事的倾向，正是这种倾向使左拉的戏剧只能取得很有限的成功。

左拉的理论有一个不可克服的矛盾，即一方面承认“万事万物皆有诗”，一方面又反对加工提炼那些处于自然形态的生活素材，使之升华为诗。他在《实验小说》一文中提出要使文学“具有科学真理的精确性”^④，但是，正如列宁所说，“真理不是一个最初的印象”^⑤。左拉满足于列宁所说的“最初的印象”，追

① 肖伯纳：《易卜生戏剧的新技巧》，《欧美古典作家论现实主义与浪漫主义》，第323页。

② 左拉：《戏剧上的自然主义》，《西方文论选》（下），第248页。

③ 同上，《古典文艺理论译丛》第7辑，第178页。

④ 转引自《西方美学史》（下），第734页。

⑤ 列宁：《哲学笔记》。

求的只是现象的精确性，而不是本质的精确性。

当然，左拉对戏剧性的看法有正确的一面。他旗帜鲜明地批判了浪漫剧那种脱离现实，随意编造离奇情节的恶劣倾向，对戏剧革新起了很大推动作用。在他身后形成了一个自然主义流派，霍普特曼、斯特林堡都曾经是他的追随者。1887年，法国的安都昂创立了以实验自然主义戏剧为宗旨的自由剧院，并引起了国际性的连锁反应。德国的自由舞台、英国的独立剧院、俄国的莫斯科艺术剧院、爱尔兰的民族剧院相继建立，各自拥有一批杰出的戏剧家，探索各种新风格、新流派，欧洲新戏剧迅速汇成了一股大潮。这就是有名的“小剧场运动”。

3

西欧最早的小剧场几乎都把易卜生的《群鬼》作为开幕献礼，或者列为首批上演剧目之一。这说明了易卜生在欧洲新戏剧运动中的重要地位。

易卜生被誉为“现代戏剧之父”，同时又被看成处于近代与现代交界期的过渡性、二重性的作家。这是因为他的创作曾在一段相当长的时期内未能摆脱佳构剧的影响。《社会支柱》是个典型的例子。这个剧本有两个显著特点。首先是揭露的社会面比较深广，反映了劳资斗争，无情地揭穿了资产阶级社会道德的虚伪和腐败。其次是描写的人物复杂多样、形象鲜明。美中不足的是男主人公博尼克的性格发展因为剧终的团圆结局而根本违背了逻辑。这一败笔波及其他人物，影响了剧作的倾向性。

仔细分析《社会支柱》的布局，便可以在纷繁的头绪中发现一条至关重要的线索，这就是博尼克的爱子、他未来的继承人渥拉夫的失而复得。为了杀人灭口，掩饰自己从前的罪行，博尼克不惜让自己的内弟约翰搭乘根本没有修好的破船，冒着风暴强行出海。但是上了这条“棺材船”的偏偏不是约翰，而是博尼克的独子渥拉夫！这完全出乎博尼克意料之外，是剧情的一大陡转。正当博尼克绝望之至，几乎昏厥的时候，他的太太把孩子从